O ensaio como forma

Destinado a ver o iluminado, não a luz.

Goethe, *Pandora*

Que o ensaio, na Alemanha, esteja difamado como um produto bastardo; que sua forma careça de uma tradição convincente; que suas demandas enfáticas só tenham sido satisfeitas de modo intermitente, tudo isso já foi dito e repreendido o bastante. "A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo, desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte."[1] Mas nem o mal-estar provocado por essa situação, nem o desconforto com a mentalidade que, reagindo contra isso, pretende resguardar a arte como uma reserva de irracionalidade, identificando conhecimento com ciência organizada e excluindo como impuro tudo o que não se submeta a essa antítese, nada disso tem conseguido alterar o preconceito com o qual o ensaio é costumeiramente tratado na Alemanha. Ainda hoje, elogiar alguém como *écrivain* é o suficiente para excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado. Apesar de toda a inteligência acumulada que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Ben-

[1] Georg von Lukács, *Die Seele und die Formen* [A alma e as formas], Berlim, Egon Fleischel, 1911, p. 29.

jamin confiaram ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados,[2] a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do "originário"; só se preocupa com alguma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas. A tenacidade com que esse esquema sobrevive seria tão enigmática quanto sua carga afetiva, não fosse ele alimentado por motivos mais fortes do que a penosa lembrança da falta de cultivo de uma cultura que, historicamente, mal conhece o *homme de lettres*. Na Alemanha, o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito que, após o fracasso de um Iluminismo cada vez mais morno desde a era leibniziana, até hoje não conseguiu se desenvolver adequadamente, nem mesmo sob as condições de uma liberdade formal, estando sempre disposta a proclamar como sua verdadeira demanda a subordinação a uma instância qualquer. O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a

[2] Cf. Lukács, *op. cit.*, p. 23: "O ensaio sempre fala de algo já formado ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha existido; é parte de sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas. E como ele apenas as ordena novamente, sem dar forma a algo novo a partir do que não tem forma, encontra-se vinculado às coisas, tem de sempre dizer a 'verdade' sobre elas, encontrar expressão para sua essência".

partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. Por receio de qualquer negatividade, rotula-se como perda de tempo o esforço do sujeito para penetrar a suposta objetividade que se esconde atrás da fachada. Tudo é muito mais simples, dizem. Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar. Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa. No entanto, basta deixar-se intimidar uma única vez pelo tabu de ir além do que está simplesmente dito em determinada passagem para sucumbir à falsa pretensão que homens e coisas nutrem em relação a si mesmos. Compreender, então, passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno. Mas como é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali, nada de essencial se ganharia com tais considerações. Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é

condenada em nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto. Com esses critérios, o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando, na carta a Leo Popper que serve de introdução ao livro *A alma e as formas*, definiu o ensaio como uma forma artística.[3] No entanto, a máxima positivista segundo a qual os escritos sobre arte não devem jamais almejar um modo de apresentação artístico, ou seja, uma autonomia da forma, não é melhor que a concepção de Lukács. Também aqui, como em todos os outros momentos, a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo: como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto? Na prática positivista, o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto. Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando tam-

[3] Cf. Lukács, *op. cit.*, p. 5 ss.

bém em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos. Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático. A palavra lançada irresponsavelmente pretende em vão provar sua responsabilidade no assunto, e a reflexão sobre as coisas do espírito torna-se privilégio dos desprovidos de espírito.

Todos esses frutos do rancor não são meras inverdades. Se o ensaio se recusa a deduzir previamente as configurações culturais a partir de algo que lhes é subjacente, acaba se enredando com enorme zelo nos empreendimentos culturais que promovem as celebridades, o sucesso e o prestígio de produtos adaptados ao mercado. As biografias romanceadas e todo tipo de publicação comercial edificante a elas relacionado não são uma mera degeneração, mas a tentação permanente de uma forma cuja suspeita contra a falsa profundidade corre sempre o risco de se reverter em superficialidade erudita. Essa tendência já se delineia em Sainte-Beuve, de quem certamente deriva o gênero moderno do ensaio, e segue em produtos como as *Silhuetas* de Herbert Eulenberg, o protótipo alemão de uma enxurrada de subliteratura cultural, até filmes sobre Rembrandt, Toulouse-Lautrec e as Sagradas Escrituras, promovendo a neutralização das criações espirituais em bens de consumo, um processo que, na recente história do espírito, apodera-se sem resistência de tudo aquilo que, nos países do bloco oriental, ainda é chamado, sem qualquer pudor, de "a herança". Esse processo talvez se manifeste de modo mais evidente em Stefan Zweig, que conseguiu em sua juventude escrever alguns ensaios bastante originais, mas que acabou regredindo, em seu livro sobre Balzac, ao estudo psicológico da personalidade criativa. Esse gênero de literatura não critica os

abstratos "conceitos fundamentais", as datas sem sentido e os clichês inveterados, mas sim pressupõe implicitamente isso tudo, como cúmplice. Mistura-se o rebotalho da psicologia interpretativa com categorias banais derivadas da visão de mundo do filisteu da cultura, tais como "a personalidade" e "o irracional". Ensaios desse tipo acabam se confundindo com o estilo de folhetim que os inimigos da forma ensaística costumam confundir com o ensaio. Livre da disciplina da servidão acadêmica, a própria liberdade espiritual perde a liberdade, acatando a necessidade socialmente pré-formada da clientela. A irresponsabilidade, em si mesma um momento de qualquer verdade não exaurida na responsabilidade de perpetuar o *status quo*, torna-se responsável pelas necessidades da consciência estabelecida; ensaios ruins não são menos conformistas do que dissertações ruins. A responsabilidade, contudo, respeita não apenas autoridades e grêmios, mas também a própria coisa.

A forma, no entanto, tem sua parcela de culpa no fato de o ensaio ruim falar de pessoas, em vez de desvendar o objeto em questão. A separação entre ciência e arte é irreversível. Só a ingenuidade do fabricante de literatura não toma conhecimento disso, pois este se considera nada menos que um gênio da administração, por sucatear as boas obras de arte e transformá-las em obras ruins. Com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram; é impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade. A restauração dessa consciência, se é que ela alguma vez existiu, significaria uma recaída no caos. Essa consciência só poderia ser concebida como consumação do processo de mediação, como utopia, tal como desde Kant os filósofos idealistas buscaram imaginar, sob o nome de "intuição intelectual", algo que tem falhado aos freqüentes apelos do conhecimento efetivo. Onde a

filosofia, mediante empréstimos da literatura, imagina-se capaz de abolir o pensamento objetivante e sua história, enunciada pela terminologia habitual como a antítese entre sujeito e objeto, e espera até mesmo que o próprio Ser ganhe voz em uma poesia que junta Parmênides e Max Jungnickel, ela acaba se aproximando da desgastada conversa fiada sobre cultura. Com malícia rústica travestida de sabedoria ancestral, essa filosofia recusa-se a honrar as obrigações do pensamento conceitual, que entretanto ela subscreveu assim que utilizou conceitos em suas frases e juízos, enquanto o seu elemento estético não passa de uma aguada reminiscência de segunda mão de Hölderlin ou do Expressionismo, e talvez do *Jugendstil*, pois nenhum pensamento pode se entregar à linguagem tão ilimitada e cegamente quanto a idéia de uma fala ancestral faz supor. Dessa violência que imagem e conceito praticam um ao outro nasce o jargão da autenticidade, no qual as palavras vibram de comoção, enquanto se calam sobre o que as comoveu. A ambiciosa transcendência da linguagem para além do sentido acaba desembocando em um vazio de sentido, que facilmente pode ser capturado pelo mesmo positivismo diante do qual essa linguagem se julga superior. Ela cai nas mãos do positivismo justamente pelo vazio de sentido que tanto critica, pois acaba jogando com as mesmas cartas. Sob o jugo de tais desenvolvimentos, essa linguagem, onde ainda ousa mover-se no âmbito das ciências, aproxima-se do artesanato, enquanto o pesquisador conserva, em negativo, sua fidelidade à estética, sobretudo quando, em vez de degradar a linguagem à mera paráfrase de seus números, rebela-se contra a linguagem em geral, utilizando tabelas que confessam sem rodeios a reificação de sua consciência, encontrando assim uma espécie de forma para essa reificação, sem precisar recorrer a um apologético empréstimo da arte. É verdade que a arte sempre esteve imbricada na tendência dominante do Iluminismo, incorporando em sua técnica, des-

de a Antiguidade, as descobertas científicas. Mas a quantidade reverte em qualidade. Se a técnica torna-se um absoluto na obra de arte; se a construção torna-se total, erradicando a expressão, que é seu motivo e seu oposto; se a arte pretende tornar-se imediatamente ciência, adequando-se aos parâmetros científicos, então ela sanciona a manipulação pré-artística da matéria, tão carente de sentido quanto o *Seyn* [Ser] dos seminários filosóficos. Assim, a arte acaba se irmanando com a reificação, contra a qual o protesto, mesmo que mudo e reificado, sempre foi e ainda hoje é a função do que não tem função: a própria arte.

Mas, embora arte e ciência tenham se separado na história, não se deve hipostasiar o seu antagonismo. A aversão a essa mistura anacrônica não absolve uma cultura organizada em ramos e setores. Ainda que sejam necessários, esses setores acabam reconhecendo institucionalmente a renúncia à verdade do todo. Os ideais de pureza e asseio, compartilhados tanto pelos empreendimentos de uma filosofia veraz, aferida por valores eternos, quanto por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, e também por uma arte intuitiva, desprovida de conceitos, trazem as marcas de uma ordem repressiva. Passa-se a exigir do espírito um certificado de competência administrativa, para que ele não transgrida a cultura oficial ao ultrapassar as fronteiras culturalmente demarcadas. Pressupõe-se assim que todo conhecimento possa, potencialmente, ser convertido em ciência. As teorias do conhecimento que estabeleciam uma distinção entre consciência pré-científica e científica sempre conceberam essa diferença como sendo unicamente de grau. Que se tenha permanecido, contudo, na mera afirmação da possibilidade de uma conversão, sem que jamais a consciência viva tenha sido transformada seriamente em consciência científica, remete ao caráter precário da própria transição, a uma diferença qualitativa. A mais simples reflexão sobre a vida da consciência poderia indicar o

quanto alguns conhecimentos, que não se confundem com impressões arbitrárias, dificilmente podem ser capturados pela rede da ciência. A obra de Marcel Proust, tão permeada de elementos científicos positivistas quanto a de Bergson, é uma tentativa única de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e as relações sociais, conhecimentos que não poderiam sem mais nem menos ser acolhidos pela ciência, embora sua pretensão à objetividade não seja diminuída nem reduzida a uma vaga plausibilidade. O parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão. Essa experiência confere relevo às observações proustianas, confirmando-as ou refutando-as pela rememoração. Mas a sua unidade, fechada individualmente em si mesma, na qual entretanto se manifesta o todo, não poderia ser retalhada e reorganizada, por exemplo, sob as diversas personalidades e aparatos da psicologia ou da sociologia. Sob a pressão do espírito científico e de seus postulados, onipresente até mesmo no artista, ainda que de modo latente, Proust se serviu de uma técnica que copiava o modelo das ciências, para realizar uma espécie de reordenação experimental, com o objetivo de salvar ou restabelecer aquilo que, nos dias do individualismo burguês, quando a consciência individual ainda confiava em si mesma e não se intimidava diante da censura rigidamente classificatória, era valorizado como os conhecimentos de um homem experiente, conforme o tipo do extinto *homme de lettres*, que Proust invocou novamente como a mais alta forma do diletante. Não passaria pela cabeça de ninguém, entretanto, dispensar como irrelevante, arbitrário e irracional o que um homem experiente tem a dizer, só porque são as experiências de um indivíduo e porque não se deixam facilmente generalizar pela ciência. Mas aquela parte de seus achados que escorrega por entre as

malhas do saber científico escapa com certeza à própria ciência. Enquanto ciência do espírito, a ciência deixa de cumprir aquilo que promete ao espírito: iluminar suas obras desde dentro. O jovem escritor que queira aprender na universidade o que seja uma obra de arte, uma forma da linguagem, a qualidade estética, e mesmo a técnica estética, terá apenas, na maioria dos casos, algumas indicações esparsas sobre o assunto, ou então receberá informações tomadas já prontas da filosofia em circulação naquele momento, que serão aplicadas de modo mais ou menos arbitrário ao teor das obras em questão. Caso ele se volte para a estética filosófica, será entulhado com proposições tão abstratas que nada dizem sobre as obras que ele deseja compreender, nem se identificam, na verdade, com o conteúdo que, bem ou mal, ele está buscando. Mas a divisão de trabalho do *kosmos noetikós* em arte e ciência não é a única responsável por tudo isso; nem as suas linhas de demarcação podem ser postas de lado pela boa vontade e por um planejamento superior. Pelo contrário, o espírito, irrevogavelmente modelado segundo os padrões da dominação da natureza e da produção material, entrega-se à recordação daquele estágio superado, mas que ainda traz a promessa de um estágio futuro, a transcendência das relações de produção enrijecidas. Assim, o procedimento especializado se paralisa justamente diante de seus objetos específicos.

Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio, de acordo com sua idéia, tira todas as conseqüências da crítica ao sistema. Mesmo as doutrinas empiristas, que atribuem à experiência aberta e não antecipável a primazia sobre a rígida ordem conceitual, permanecem sistemáticas na medida em que definem condições para o conhecimento, concebidas de um modo mais ou menos constante, e desenvolvem essas condições em um contexto o mais homogêneo possível. Desde Bacon — ele próprio um ensaísta —

o empirismo, não menos que o racionalismo, tem sido um "método". Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. "O grande *Sieur* de Montaigne talvez tenha sentido algo semelhante quando deu a seus escritos o admiravelmente belo e adequado título de *Essais*. Pois a modéstia simples dessa palavra é uma altiva cortesia. O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal, ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias idéias. Mas ele se conforma ironicamente a essa pequenez, à eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida, e ainda a sublinha com sua irônica modéstia."[4] O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. A falácia de

[4] Lukács, *op. cit.*, p. 21.

que a *ordo idearum* seria a *ordo rerum* é fundada na insinuação de que algo mediado seja não mediado. Assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade. Mesmo as criações da fantasia, supostamente liberadas do espaço e do tempo, remetem à existência individual, ainda que por derivação. É por isso que o ensaio não se deixa intimidar pelo depravado pensamento profundo, que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis. Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade; o *a posteriori* torna-se concretamente um *a priori*, e não apenas genericamente, como Fichte e seus seguidores o exigiam. A relação com a experiência — e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias — é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; é um mero auto-engano da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da humanidade histórica como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria a cada um. O ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria. A distinção entre uma filosofia primeira e uma mera filosofia da cultura, que pressuporia aquela e se desenvolveria a partir de seus fundamentos, é uma tentativa de racionalizar teoricamente o tabu sobre o ensaio, mas essa distinção não é sustentável. Um procedimento do espírito que honra como cânone a separação entre o temporal e o intemporal perde toda a sua autoridade. Níveis mais elevados de abstração não outorgam ao pensamento uma maior solenidade nem um

teor metafísico; pelo contrário, o pensamento torna-se volátil com o avanço da abstração, e o ensaio se propõe precisamente a reparar uma parte dessa perda. A objeção corrente contra ele, de que seria fragmentário e contingente, postula por si mesma a totalidade como algo dado, e com isso a identidade entre sujeito e objeto, agindo como se o todo estivesse a seu dispor. O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da idéia tradicional de verdade.

Desse modo, o ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa. O ensaio lida com esse critério de maneira polêmica, manejando assuntos que, segundo as regras do jogo, seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva. Ele unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha. Não insiste caprichosamente em alcançar algo para além das mediações — e estas são mediações históricas, nas quais está sedimentada a sociedade como um todo —, mas busca o teor de verdade como algo histórico por si mesmo. Não pergunta por nenhum dado primordial, para transtorno da sociedade socializada [*vergesellschafteten Gesellschaft*], que justamente por não tolerar o que não traz a sua marca, tolera menos ainda o que lembra a sua própria onipresença, citando necessariamente como seu complemento ideológico aquela natureza que sua própria práxis eliminou por completo. O ensaio denuncia silenciosamente a ilusão de que o pensamento possa escapar do âmbito da *thesis*, a cultu-

ra, para o âmbito da *physis*, a natureza. Fascinado pelo olhar fixo daquilo que é confessadamente derivado, as configurações do espírito, o ensaio honra a natureza ao confirmar que ela não existe mais para os homens. O seu alexandrinismo é uma resposta à ilusão de que, por sua mera existência, lilases e rouxinóis, onde a tessitura universal ainda permite sua sobrevivência, podem nos convencer de que a vida ainda vive. O ensaio abandona o cortejo real em direção às origens, que conduz apenas ao mais derivado, ao Ser, à ideologia que duplica o que de qualquer modo já existe, sem que, no entanto, desapareça completamente a idéia de imediatidade, postulada pelo próprio sentido da mediação. Para o ensaio, todos os graus do mediado são imediatos, até que ele comece sua reflexão.

Assim como o ensaio renega os dados primordiais, também se recusa a definir os seus conceitos. A filosofia foi capaz de uma crítica completa da definição, sob os mais diferentes aspectos: em Kant, em Hegel, em Nietzsche. Mas a ciência jamais se apropriou dessa crítica. Enquanto o movimento que surge com Kant, voltado contra os resíduos escolásticos no pensamento moderno, substitui as definições verbais pela concepção dos conceitos a partir do processo em que são gerados, as ciências particulares ainda insistem, para preservar a imperturbável segurança de suas operações, na obrigação pré-crítica de definir os conceitos. Nesse ponto, os neopositivistas, que consideram o método científico um sinônimo de filosofia, acabam concordando com a escolástica. O ensaio, em contrapartida, incorpora o impulso antisistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e "imediatamente" os conceitos, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si. Pois é mera superstição da ciência propedêutica pensar os conceitos como intrinsecamente indeterminados, como algo que precisa de definição para ser determi-

nado. A ciência necessita da concepção do conceito como uma *tabula rasa* para consolidar a sua pretensão de autoridade, para mostrar-se como o único poder capaz de sentar-se à mesa. Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-as adiante; ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados na linguagem. Na fenomenologia, isso é pressentido pelo procedimento da análise de significados, só que este transforma em fetiche a relação dos conceitos com a linguagem. O ensaio é tão cético diante desse procedimento quanto diante da definição. Sem apologia, ele leva em conta a objeção de que não é possível saber com certeza os sentidos que cada um encontrará sob os conceitos. Pois o ensaio percebe claramente que a exigência de definições estritas serve há muito tempo para eliminar, mediante manipulações que fixam os significados conceituais, aquele aspecto irritante e perigoso das coisas, que vive nos conceitos. Mas o ensaio não pode, contudo, nem dispensar os conceitos universais — mesmo a linguagem que não fetichiza o conceito é incapaz de dispensá-los —, nem proceder com eles de maneira arbitrária. A exposição é, por isso, mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que, separando o método do objeto, são indiferentes à exposição de seus conteúdos objetivados. O "como" da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva. Nisso, Benjamin foi o mestre insuperável. Essa precisão não pode, entretanto, permanecer atomística. O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam

um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método.

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. É verdade que esse modo de aprendizado permanece exposto ao erro, e o mesmo ocorre com o ensaio enquanto forma; o preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta é aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte. O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. O que ilumina

seus conceitos é um *terminus ad quem*, que permanece oculto ao próprio ensaio, e não um evidente *terminus a quo*. Assim, o próprio método do ensaio expressa sua intenção utópica. Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças.

O ensaio desafia gentilmente os ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre de dúvida. Ele deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes, no início da moderna ciência ocidental e de sua teoria. A segunda dessas regras, a divisão do objeto em "tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolver suas dificuldades",[5] esboça a análise de elementos, sob cujo signo a teoria tradicional equipara os esquemas conceituais de organização à estrutura do Ser. Mas os artefatos, que constituem o objeto do ensaio, resistem à análise de elementos e somente podem ser construídos a partir de sua idéia específica; não foi por acaso que Kant, sob esse aspecto, tratou de modo análogo as obras de arte e os organismos, embora ao mesmo tempo os tenha diferenciado, sem nenhuma concessão ao obscurantismo romântico. A totalidade não deve ser hipostasiada como algo primordial, mas

---

[5] René Descartes, *Discurso do método*. [Tradução brasileira de Bento Prado Jr. *in Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.]

tampouco se deve hipostasiar os produtos da análise, os elemen-
tos. Diante de ambos, o ensaio se orienta pela idéia de uma ação
recíproca, que a rigor não tolera nem a questão dos elementos
nem a dos elementares. Os momentos não devem ser desenvol-
vidos puramente a partir do todo, nem o todo a partir dos mo-
mentos. O todo é mônada, e entretanto não o é; seus momen-
tos, enquanto momentos de natureza conceitual, apontam para
além do objeto específico no qual se reúnem. Mas o ensaio não
os acompanha até onde eles poderiam se legitimar para além do
objeto específico: se o fizesse, cairia na má infinitude. Pelo con-
trário, ele se aproxima tanto do *hic et nunc* do objeto, que este é
dissociado nos momentos que o fazem vivo, em vez de ser me-
ramente um objeto.

A terceira regra cartesiana, "conduzir por ordem meus pen-
samentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de
conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o
conhecimento dos mais compostos", contradiz brutalmente a
forma ensaística, na medida em que esta parte do mais comple-
xo, não do mais simples e já previamente familiar. A forma do
ensaio preserva o comportamento de alguém que começa a es-
tudar filosofia e já possui, de algum modo, uma idéia do que o
espera. Ele raramente iniciará seus estudos com a leitura dos au-
tores mais simples, cujo *common sense* costuma patinar na super-
fície dos problemas onde deveria se deter; em vez disso, irá pre-
ferir o confronto com autores supostamente mais difíceis, que
projetam retrospectivamente sua luz sobre o simples, iluminan-
do-o como uma "posição do pensamento em relação à objetivi-
dade". A ingenuidade do estudante que não se contenta senão
com o difícil e o formidável é mais sábia do que o pedantismo
maduro, cujo dedo em riste adverte o pensamento de que seria
melhor entender o mais simples antes de ousar enfrentar o mais
complexo, a única coisa que o atrai. Essa postergação do conhe-

cimento serve apenas para impedi-lo. Contrapondo-se ao *con-
venu* da inteligibilidade, da representação da verdade como um
conjunto de efeitos, o ensaio obriga a pensar a coisa, desde o
primeiro passo, com a complexidade que lhe é própria, tornan-
do-se um corretivo daquele primitivismo obtuso, que sempre
acompanha a *ratio* corrente. Se a ciência, falseando segundo seu
costume, reduz a modelos simplificadores as dificuldades e com-
plexidades de uma realidade antagônica e monadologicamente
cindida, diferenciando posteriormente esses modelos por meio
de um pretenso material, então o ensaio abala a ilusão desse mun-
do simples, lógico até em seus fundamentos, uma ilusão que se
presta comodamente à defesa do *status quo*. O caráter diferen-
ciado do ensaio não é nenhum acréscimo, mas sim o seu meio.
O pensamento estabelecido gosta de atribuir a diferenciação à
mera psicologia do sujeito cognoscente, acreditando com isso ex-
tinguir suas obrigações para com ela. As retumbantes denúncias
científicas contra o excesso de sutileza não se dirigem, na verda-
de, ao método presunçoso e indigno de confiança, mas ao cará-
ter desconcertante da coisa, que este deixa transparecer.

A quarta regra cartesiana, "fazer em toda parte enumerações
tão completas e revisões tão gerais" que se esteja certo de "nada
omitir", o princípio sistemático propriamente dito, reaparece sem
nenhuma alteração na polêmica de Kant contra o pensamento
"rapsódico" de Aristóteles. Essa regra corresponde à acusação de
que o ensaio, segundo um linguajar de mestre-escola, não seria
"exaustivo", ao passo que todo objeto, e certamente o objeto es-
piritual, comporta em si mesmo aspectos infinitamente diversos,
cabendo a decisão sobre os critérios de escolha apenas à inten-
ção do sujeito do conhecimento. A "revisão geral" só seria pos-
sível se fosse estabelecido de antemão que o objeto a ser exami-
nado é capaz de se entregar sem reservas ao exame dos concei-
tos, sem deixar nenhum resto que não possa ser antecipado a

partir desses conceitos. A regra da enumeração completa das partes individuais pretende, porém, como conseqüência dessa primeira hipótese, que o objeto possa ser exposto em uma cadeia contínua de deduções: uma suposição própria à filosofia da identidade. Na forma de instruções para a prática intelectual, essa regra cartesiana, assim como a exigência de definições, sobreviveu ao teorema racionalista no qual se baseava; pois também a ciência aberta à empiria requer revisões abrangentes e continuidade de exposição. Com isso, o que em Descartes era consciência intelectual, que vigiava a necessidade de conhecimento, transforma-se na arbitrariedade de um "*frame of reference*"; na arbitrariedade de uma axiomática que precisa ser estabelecida desde o início para satisfazer a necessidade metodológica e garantir a plausibilidade do todo, sem que ela mesma possa demonstrar sua validade ou evidência. Na versão alemã, isso corresponderia ao caráter arbitrário de um "projeto" [*Entwurf*], que simplesmente escamoteia as suas condições subjetivas com o *pathos* de se dirigir ao próprio Ser. A exigência de continuidade na condução do pensamento tende a prejulgar a coerência do objeto, sua harmonia própria. A exposição continuada estaria em contradição com o caráter antagônico da coisa, enquanto não determinasse a continuidade como sendo, ao mesmo tempo, uma descontinuidade. No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. Ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica. A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito, defende esse motivo antiidealista no próprio seio do idealismo. O ensaio também não deve, em seu

modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução. Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra "tentativa" [*Versuch*], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é conseqüência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante. O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada. Ele corrige o aspecto contingente e isolado de suas intuições na medida em que estas se multiplicam, confirmam e delimitam, em seu próprio percurso ou no mosaico de suas relações com outros ensaios, mas não na abstração que deduz suas peculiaridades. "Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca

de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever."[6] O mal-estar suscitado por esse procedimento, a sensação de que ele poderia prosseguir a bel-prazer indefinidamente, tem sua verdade e sua inverdade. Sua verdade porque o ensaio, de fato, não chega a uma conclusão, e essa sua incapacidade reaparece como paródia de seu próprio *a priori*; a ele é imputada a culpa que na verdade cabe às formas que apagam qualquer vestígio de arbitrariedade. Mas esse seu mal-estar não é verdadeiro, porque a constelação do ensaio não é tão arbitrária quanto pensa aquele subjetivismo filosófico que desloca para a ordem conceitual a coerção própria à coisa. O que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo. Ele resiste à idéia de "obra-prima", que por sua vez reflete as idéias de criação e totalidade. A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação. Sua totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo. Libertando-se da compulsão à identidade, o ensaio é presenteado, de vez em quando, com o que escapa ao pensamento oficial: o momento do indelével, da cor própria que não pode

6 Max Bense, "Über den Essay und seine Prosa" [Sobre o ensaio e sua prosa], *Merkur*, I (1947), p. 418.

ser apagada. Em Simmel, certos termos estrangeiros — *cachet*, *attitude* — revelam essa intenção, mesmo que ela não tenha sido tratada teoricamente.

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação; os resíduos sistemáticos nos ensaios, como por exemplo a infiltração, nos estudos literários, de filosofemas já acabados e de uso disseminado, que deveriam conferir respeitabilidade aos textos, valem tão pouco quanto as trivialidades psicológicas. Mas o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos. Mas certamente o ensaio é cauteloso ao se relacionar com a teoria, tanto quanto com o conceito. Ele não pode ser deduzido apoditicamente da teoria — a falha cardeal de todos os últimos trabalhos ensaísticos de Lukács — nem ser uma prestação de sínteses futuras. Quanto mais a experiência espiritual busca se consolidar como teoria, agindo como se tivesse em mãos a pedra filosofal, tanto mais ela corre o risco do desastre. Apesar disso, a experiência espiritual, em virtude de seu próprio sentido, ainda se esforça para alcançar uma tal objetivação. Essa antinomia se reflete no ensaio. Assim como ele absorve conceitos e experiências externos, também absorve teorias. Só que a sua relação com elas não é uma relação de "ponto de vista". Se no ensaio essa ausência de ponto de vista deixa de ser ingênua e dependente da proeminência dos objetos; se o ensaio, em vez disso, aproveita-se do

relacionamento com seus objetos como um antídoto contra a maldição de todo princípio, então ele efetiva, quase como paródia, a polêmica que o pensamento, de outro modo impotente, trava contra a filosofia do mero "ponto de vista". O ensaio devora as teorias que lhe são próximas; sua tendência é sempre a de liquidar a opinião, incluindo aquela que ele toma como ponto de partida. O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia. "O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico."[7] Quando o ensaio é acusado de falta de ponto de vista e de relativismo, porque não reconhece nenhum ponto de vista externo a si mesmo, o que está em jogo é justamente aquela concepção de verdade como algo "pronto e acabado", como uma hierarquia de conceitos, concepção destruída por Hegel, que não gostava de pontos de vista: aqui o ensaio toca o seu extremo, a filosofia do saber absoluto. Ele gostaria de poder curar o pensamento de sua arbitrariedade, ao incorporá-la de modo reflexionante ao próprio procedimento, em vez de mascará-la como imediatidade.

É certo que essa filosofia permaneceu atrelada à incoerência de criticar o abstrato conceito supremo, o mero "resultado", em nome do processo em si mesmo descontínuo, e ao mesmo

[7] Bense, *op. cit.*, p. 420.

tempo continuar falando, segundo o costume idealista, em "método dialético". Por isso, o ensaio é mais dialético do que a dialética, quando esta discorre sobre si mesma. Ele toma a lógica hegeliana ao pé da letra: a verdade da totalidade não pode ser jogada de modo imediato contra os juízos individuais, nem a verdade pode ser limitada ao juízo individual; a pretensão da singularidade à verdade deve, antes, ser tomada literalmente, até que sua inverdade torne-se evidente. O aspecto não completamente resolvido de cada detalhe ensaístico, seu caráter audacioso e antecipatório, acaba atraindo outros detalhes como sua negação; a inverdade, na qual o ensaio conscientemente se deixa enredar, é o elemento de sua verdade. Sem dúvida, o inverdadeiro também reside em sua mera forma, na medida em que o ensaio se refere a entidades culturalmente pré-formadas, portanto derivadas, como se estas fossem entidades em si. No entanto, quanto mais energicamente o ensaio suspende o conceito de algo primordial, recusando-se a desfiar a cultura a partir da natureza, tanto mais radicalmente ele reconhece a essência natural da própria cultura. Nela se perpetua, até hoje, a cega conexão natural, o mito; e o ensaio reflete justamente sobre isso: a relação entre natureza e cultura é o seu verdadeiro tema. Não por acaso, em vez de "reduzi-los", o ensaio mergulha nos fenômenos culturais como numa segunda natureza, numa segunda imediatidade, para suspender dialeticamente, com sua tenacidade, essa ilusão. Como a filosofia da origem, ele também não se deixa enganar acerca da distinção entre a cultura e o que está por trás dela. Mas a cultura não é, para o ensaio, um epifenômeno que se sobrepõe ao Ser e deve, portanto, ser destruído; o que subjaz à cultura é em si mesmo *thesei*, algo construído: a falsa sociedade. Por isso, para o ensaio, a origem vale tão pouco quanto a superestrutura. O ensaio deve sua liberdade na escolha dos objetos, sua soberania diante de todas as "prioridades" do fato concreto ou da teoria,

ao modo como percebe todos os objetos como estando igualmente próximos do centro: próximos ao princípio que a todos enfeitiça. O ensaio não glorifica a preocupação com o primordial como se esta fosse mais primordial do que a preocupação com o mediado, pois a própria primordialidade é, para ele, objeto de reflexão, algo negativo. Isso corresponde a uma situação em que essa primordialidade, enquanto ponto de vista do espírito em meio ao mundo socializado, converteu-se em mentira. Uma mentira que abrange desde a conversão de conceitos históricos de línguas históricas em "palavras primordiais" [*Urworten*], até o ensino acadêmico de *creative writing*, o primitivismo artesanal produzido em escala industrial, a flauta doce e o *finger painting*, nos quais a necessidade pedagógica se faz passar por virtude metafísica. O pensamento não é poupado pela rebelião baudelairiana da poesia contra a natureza enquanto reserva social. Também os paraísos do pensamento ainda são apenas paraísos artificiais, por onde passeia o ensaio. Pois, nas palavras de Hegel, não há nada entre o céu e a terra que não seja mediado, o pensamento só permanece fiel à idéia de imediatidade através do mediado, tornando-se presa da mediação assim que aborda imediatamente o imediato. Astuciosamente, o ensaio apega-se aos textos como se estes simplesmente existissem e tivessem autoridade. Assim, sem o engodo do primordial, o ensaio garante um chão para os seus pés, por mais duvidoso que este seja, algo comparável à antiga exegese teológica das Escrituras. A tendência, porém, é oposta, uma tendência crítica: ao confrontar os textos com o seu próprio conceito enfático, com a verdade visada por cada um, mesmo quando não a tinham em vista, o ensaio pretende abalar a pretensão da cultura, levando-a a meditar sobre sua própria inverdade, essa aparência ideológica na qual a cultura se manifesta como natureza decaída. Sob o olhar do ensaio, a segunda natureza toma consciência de si mesma como primeira natureza.

Se a verdade do ensaio move-se através de sua inverdade, então ela deve ser buscada não na mera contraposição a seu elemento insincero e proscrito, mas nesse próprio elemento, nessa instabilidade, na falta daquela solidez que a ciência transfere, como requisito, das relações de propriedade para o espírito. Aqueles que acreditam ser necessário defender o espírito contra a falta de solidez são seus inimigos: o próprio espírito, uma vez emancipado, é instável. Quando o espírito deseja mais do que a mera repetição e organização administrativas daquilo que já existe, ele acaba abrindo seu flanco; a verdade, fora desse jogo, seria apenas tautologia. O ensaio, portanto, também é historicamente aparentado com a retórica, que a mentalidade científica, desde Descartes e Bacon, queria extirpar, até ela acabar se degradando, com toda coerência, em uma ciência *sui generis* da era científica: a das comunicações. Talvez a retórica tenha sido sempre o pensamento adaptado à linguagem comunicativa. Esse pensamento tinha como objetivo a satisfação imediata, ainda que sucedânea, dos ouvintes. Justamente na autonomia da exposição, que o distingue da comunicação científica, o ensaio conserva vestígios daquele elemento comunicativo dispensado pela ciência. No ensaio, as satisfações que a retórica quer proporcionar ao ouvinte são sublimadas na idéia de uma felicidade da liberdade face ao objeto, liberdade que dá ao objeto a chance de ser mais ele mesmo do que se fosse inserido impiedosamente na ordem das idéias. A consciência científica, dirigida contra toda representação antropomórfica, sempre foi comprometida com o princípio de realidade e, como este, inimiga de qualquer felicidade. Embora a felicidade tenha de ser o objetivo de toda dominação da natureza, ela ao mesmo tempo se apresenta como uma regressão à mera natureza. Isso é evidente mesmo nas filosofias mais elevadas, até em Kant e Hegel. Apesar de terem o seu *pathos* na idéia absoluta de razão, essas filosofias ao mesmo tempo

denigrem a razão como algo insolente e desrespeitoso, tão logo ela põe em questão o que está em vigor. Contra essa tendência, o ensaio salva um momento da sofística. A hostilidade do pensamento crítico oficial em relação à felicidade é perceptível sobretudo na dialética transcendental de Kant, que gostaria de eternizar as fronteiras traçadas entre o entendimento e a especulação, para impedir, segundo a metáfora característica, "o divagar por mundos inteligíveis". Enquanto a razão, na sua autocrítica kantiana, pretende manter os dois pés no chão, devendo fundamentar a si mesma, ela tende, por seu mais íntimo princípio, a se fechar hermeticamente contra qualquer coisa nova, combatendo toda e qualquer curiosidade, que corresponde justamente ao princípio de prazer do pensamento, também condenado pela ontologia existencial. Aquilo que Kant reconhece, em termos de conteúdo, como a finalidade da razão, a constituição da humanidade, a utopia, é impedido pela forma, por sua teoria do conhecimento, que não permite à razão ultrapassar o âmbito da experiência, reduzido, no mecanismo do mero material e das categorias invariantes, ao que já existia desde sempre. O objeto do ensaio é, porém, o novo como novidade, que não pode ser traduzido de volta ao antigo das formas estabelecidas. Ao refletir o objeto sem violentá-lo, o ensaio se queixa, silenciosamente, de que a verdade traiu a felicidade e, com ela, também a si mesma; é esse lamento que provoca a ira contra o ensaio. O caráter persuasivo da comunicação, no ensaio, é alienado de seu objetivo original, de modo análogo à mudança de função de determinados procedimentos na música autônoma, convertendo-se em pura determinação da exposição como tal, elemento coercitivo de sua construção, que, sem copiar a coisa, gostaria de reconstruí-la a partir de seus *membra disjecta* conceituais. Mas as escandalosas transições da retórica, nas quais a associação livre, a ambigüidade das palavras e a omissão da síntese lógica facili-

tavam o trabalho do ouvinte, debilitando-o para depois submetê-lo à vontade do orador, acabam se mesclando, no ensaio, ao teor de verdade. Suas transições repudiam as deduções conclusivas em favor de conexões transversais entre os elementos, conexões que não têm espaço na lógica discursiva. O ensaio não utiliza equívocos por negligência, ou por desconhecer o veto cientificista que recai sobre eles, mas para recuperar aquilo que a crítica do equívoco, a mera distinção de significados, raramente alcançou: para reconhecer que, quando uma palavra abrange diversos sentidos, a diversidade não é inteiramente diversa; muito pelo contrário, a unidade da palavra chamaria a atenção para uma unidade, ainda que oculta, presente na própria coisa, uma unidade que, entretanto, não deve ser confundida com afinidades lingüísticas, como costumam fazer as atuais filosofias reacionárias. Também aqui o ensaio se aproxima da lógica musical, na arte rigorosa mas sem conceitos da transição, para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva, uma lógica que, entretanto, não pode simplesmente ser posta de lado, mas sim deve ser superada em astúcia no interior de suas próprias formas, por força da insistência da expressão subjetiva. Pois o ensaio não se encontra em uma simples oposição ao procedimento discursivo. Ele não é desprovido de lógica; obedece a critérios lógicos na medida em que o conjunto de suas frases tem de ser composto coerentemente. Não deve haver espaço para meras contradições, a não ser que estas estejam fundamentadas em contradições do próprio objeto em questão. Só que o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva. Não os deriva de um princípio, nem os infere de uma seqüência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos. Em comparação com as formas em que um conteúdo já pronto é co-

municado de modo indiferente, o ensaio é mais dinâmico do que o pensamento tradicional, por causa da tensão entre a exposição e o exposto. Mas, ao mesmo tempo, ele também é mais estático, por ser uma construção baseada na justaposição de elementos. É somente nisso que reside a sua afinidade com a imagem, embora esse caráter estático seja, ele mesmo, fruto de relações de tensão até certo ponto imobilizadas. A serena flexibilidade do raciocínio do ensaísta obriga-o a uma intensidade maior que a do pensamento discursivo, porque o ensaio não procede cega e automaticamente como este, mas sim precisa a todo instante refletir sobre si mesmo. É certo que essa reflexão não abrange apenas a sua relação com o pensamento estabelecido, mas igualmente também sua relação com a retórica e a comunicação. Senão, aquilo que se pretende supracientífico torna-se mera vaidade pré-científica.

A atualidade do ensaio é a do anacrônico. A hora lhe é mais desfavorável do que nunca. Ele se vê esmagado entre uma ciência organizada, na qual todos se arrogam o direito de controlar a tudo e a todos, e onde o que não é talhado segundo o padrão do consenso é excluído ao ser elogiado hipocritamente como "intuitivo" ou "estimulante"; e, por outro lado, uma filosofia que se acomoda ao resto vazio e abstrato, ainda não completamente tomado pelo empreendimento científico, e que justamente por isso é visto pela ciência como objeto de uma ocupação de segunda ordem. O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes. Ele se esforça em chegar à concreção do teor determinado no espaço e no tempo; quer construir uma conjunção de conceitos análoga

ao modo como estes se acham conjugados no próprio objeto. Ele escapa à ditadura dos atributos que, desde a definição do *Banquete* de Platão, foram prescritos às idéias como "existindo eternamente, não se modificando ou desaparecendo, nem se alterando ou restringindo"; "um ser por si e para si mesmo eternamente uniforme"; e entretanto o ensaio permanece sendo "idéia", na medida em que não capitula diante do peso do existente, nem se curva diante do que apenas é. Ele não mede esse peso, porém, segundo o parâmetro de algo eterno, e sim por um entusiástico fragmento tardio de Nietzsche: "Supondo que digamos sim a um único instante, com isso estamos dizendo sim não só a nós mesmos, mas a toda existência. Pois não há nada apenas para si, nem em nós e nem nas coisas: e se apenas por uma única vez nossa alma tiver vibrado e ressoado de felicidade, como uma corda, então todas as eternidades foram necessárias para suscitar esse evento — e nesse único instante de nosso 'sim' toda eternidade terá sido aprovada, redimida, justificada e afirmada".[8] Só que o ensaio ainda desconfia dessa justificação e afirmação. Para essa felicidade, sagrada para Nietzsche, o ensaio não conhece nenhum outro nome senão o negativo. Mesmo as mais altas manifestações do espírito, que expressam essa felicidade, também são culpadas de impor obstáculos a ela, na medida em que continuam sendo apenas espírito. É por isso que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.

---

[8] Friedrich Nietzsche, *Werke*, vol. 10, Leipzig, 1906, p. 206. *Der Wille zur Macht* [A vontade de potência] II, § 1.032.